



Perspective

Actualité en histoire de l'art

2 | 2016

Bibliothèques

Envoi (ricochets)

Jean-Christophe Bailly



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6709>

DOI : [10.4000/perspective.6709](https://doi.org/10.4000/perspective.6709)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 11-14

ISBN : 9782917902325

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Jean-Christophe Bailly, « Envoi (ricochets) », *Perspective* [En ligne], 2 | 2016, mis en ligne le 30 juin 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6709> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6709>

Envoi (ricochets)

Jean-Christophe Bailly



L'objet se présente comme un léger mât de métal haut de 25 cm, le long duquel sont fixées six pinces permettant d'accrocher des images, et notamment des cartes postales, en les disposant dans l'espace comme si elles y flottaient. Je me souviens de l'avoir ramené de la boutique de l'Art Institute of Chicago, il y a déjà de cela plus de dix ans, et il est depuis ce temps-là posé au même endroit, sur une tablette placée devant une fenêtre donnant sur la rue, face au bureau où je travaille. Les cinq ou six cartes postales que j'y dispose forment un accrochage qui évolue avec le temps, mais plutôt lentement, les images y étant remplacées une à une et y restant des mois, voire davantage. Des images qui disparaissent, je ne me souviens pas, elles réintègrent simplement la réserve, ou les oubliettes – soit les quelques boîtes à chaussures où je conserve les cartes postales que je ramène systématiquement des musées, ayant, comme beaucoup je crois, un faible pour ce type de reproductions éminemment portatives. Les cinq images accrochées en ce moment à ce petit présentoir y sont depuis un bon bout de temps. Il y a la frise des têtes de cerfs de Lascaux, une photo en noir et blanc d'un chat noir vu de face, un couple de danseuses Tang gracieusement inclinées (carte provenant du musée Guimet), *La Coupe bleue* de Léon Spilliaert provenant de Bruxelles et une vue des toits de Naples de Thomas Jones provenant, elle, de l'Ashmolean Museum d'Oxford.

Ce petit assemblage d'images de provenances tellement diverses me ravit, et peut-être parce qu'il ne correspond à rien d'intentionnel – aucune volonté de montage signifiant ne l'a parcouru, il s'agit avec lui d'une pure et simple juxtaposition. Ni les coloris, ni les provenances, ni même une volonté de contraste n'ont compté dans leur élection. De chacune de ces images je pourrais bien sûr expliquer la présence : Thomas Jones parce que ce grand peintre méconnu m'obsède et que je remets depuis des années un travail sur lui, le chat noir parce qu'il me rappelle celui que nous avons eu et que j'aimais tant, les cerfs de Lascaux parce que la délicatesse de leurs cinq profils est extrême et emporte avec elle le chant entier de l'origine de l'art (et aussi parce qu'il s'agit avec eux, comme avec le chat anonyme, d'animaux), la coupe de Spilliaert parce qu'elle a quelque chose de radical et de doux à la fois, ressemblant à un objet volant non identifié, les statuettes Tang enfin, car j'ai pour toute leur troupe disséminée une vraie vénération et que ces deux-là, pliées et déployées à la fois, semblent, en l'honorant, remercier l'espace de son existence. Mine de rien, cet ensemble disparate couvre des milliers d'années (davantage même avec Lascaux) et des milliers de kilomètres, de la Vézère à la Chine ancienne, puis de là à Naples et à la Belgique. À titre d'information sur mes choix, je peux remarquer que celui-ci ne comporte ni violence ni même contenu narratif ou *historia* et qu'il fonctionne plutôt, surtout placé là où il est, comme un horizon contemplatif ou une sorte d'onde stationnaire dont je peux, à intervalles discontinus, vérifier le pouvoir d'élongation.

L'effet de coupe ou de césure des images dans l'écoulement du temps m'a toujours captivé et c'est en cherchant à le comprendre que je suis descendu, non à l'intérieur des images, car c'est impossible, mais dans ce qu'il faudrait appeler leur consistance – le fait, avéré, vérifié, qu'une surface sans épaisseur ait tout de même une intimité à soi et *en même temps* une capacité de feuilletage et de dilatation infinie étant pour moi une surprise sans fin renouvelée. Le moment de la rencontre avec l'image fonctionne comme un enclenchement : on peut décrire ce moment comme un point, mais qui résulte de la rencontre, toujours unique, de deux parcours – celui que l'image a accompli pour pouvoir être rencontrée et celui de l'individu singulier qui la rencontre. Ce point est un point d'intensité, c'est-à-dire un rapport et un nouage. Quelque chose se délie et, en se déliant, appelle quantité d'autres liaisons. Ce qui se passe alors est comparable à ce qui a lieu quand une pierre plate ricoche à la surface d'une eau tranquille : l'effleurement est l'événement à partir duquel tout commence, la rencontre entre un projectile et une surface produit sur celle-ci des éclaboussures et des ondes qui sont son émotion. On le voit, selon cette comparaison, c'est l'image qui devient projectile et le sujet (le regardeur) qui devient surface, surface d'impression. Mais comme le fait remarquer le physicien et biologiste Lazzaro Spallanzani, que le phénomène du ricochet intrigua et qui lui consacra en 1765 un petit traité, pour qu'il y ait rebond, il faut que la pierre ne heurte pas l'eau parallèlement à sa surface, mais en étant sensiblement inclinée vers celle-ci¹, il faut, autrement dit, qu'il y ait un angle d'incidence. Et ce que l'on peut dire, en prolongeant cette comparaison, c'est qu'il y a aussi, pour la rencontre entre une image et un regardeur, un angle d'incidence et qu'il est à chaque fois différent, et que c'est de la détermination de cet angle que dépend toute interprétation, quels que puissent être par ailleurs les motifs que celle-ci trouve à entrecroiser.

Dans le droit fil de cette métaphore où l'image est la pierre et le sujet regardant la surface, la question devient : mais comment et par qui, sur quel rivage la pierre a-t-elle été lancée ? Autrement dit, c'est la totalité du parcours qu'il faut reconstituer depuis son commencement, et c'est un vertige dont chaque image, pour peu que l'on s'attache à sa provenance, peut être l'occasion. Bien qu'elle soit présente à la façon d'un dépôt immobile retiré du cours du temps, toute image contient le récit de sa provenance et de son envoi, toute image a été lancée : à la vision statique d'une simple imposition spatiale recueillie en tant que présence se substitue un roman de formation intégral où l'image, partie en voyage vers elle-même, nous conduit. Ce roman ne peut toutefois être restitué qu'en pensée : en effet,

la seule expérience que nous puissions faire avec les images est celle qui advient quand nous les rencontrons, tout le reste étant *imaginaire* (devant être imaginé). Or c'est cet imaginaire que l'on appelle l'histoire de l'art, laquelle, ainsi conçue, pourrait être caractérisée comme l'ensemble des savoirs et des intuitions par lesquels peuvent être reconnus et reconstitués les envois (les lancers) ou, en des termes plus classiques, identifiés les chemins que les images ont suivi, tout d'abord pour exister, ensuite pour venir jusqu'à nous.

Ces chemins, que l'on ne peut reconstituer qu'en ayant l'impression de ne jamais pouvoir entièrement les connaître, sont extrêmement longs et ils en recourent quantité d'autres. N'en suivre qu'un seul, c'est un peu comme de tenter d'extraire au mikado une baguette sans faire bouger les autres, alors qu'en vérité tout tremble continûment. Il faut en tout cas partir de très loin : par exemple, pour la frise des cerfs de Lascaux, il faut tout d'abord remonter à ce qui exista avant l'acte d'imagement lui-même, par conséquent à ce monde du paléolithique supérieur où naquirent ces images hantées par les animaux ; ce qui implique d'imaginer des cerfs de ce temps-là, puis les raisons pour lesquelles des hommes les ont peints ainsi, sur ces parois (et comme on le voit aussitôt, la problématique est si large qu'elle excède les possibilités d'une simple enquête) – puis, en laissant donc irrésolue la question de leur raison d'être, imaginer leur extravagante dormance jusqu'à ce jour de septembre 1940 où de jeunes garçons, poursuivant leur chien qui était passé par un trou dans le sol, tombèrent nez à nez sur leur mystère, puis de là, en passant par Georges Bataille et les discussions actuelles, envisager l'étrange chapitre qu'en se dédoublant intégralement plusieurs fois les grottes de Lascaux ont ouvert dans l'histoire de la reproductibilité.

Pour les autres images le parcours ne serait plus simple qu'en apparence : pour Thomas Jones par exemple, on pourrait utilement partir de ce qu'était Naples au XVIII^e siècle et des raisons pour lesquelles, ayant laissé une Rome saturée d'arrivisme, le peintre s'y retrouva ; mais de ce qui lui arriva vraiment quand il eut, en 1782, sur sa terrasse, l'idée de laisser choir tout l'attirail du sublime et de se mettre à peindre uniquement ce qu'il avait sous les yeux, nul ne sait rien de certain, et ses mémoires mêmes ne donnent que des pistes lacunaires. De surcroît, devant les quelques extraordinaires huiles sur papier qu'il exécuta alors, et qui après sa mort sont restées dans une malle qui ne fut rouverte qu'en 1953, chez lui, au Pays de Galles, nous sommes là aussi confrontés à une singulière dormance. Mais même aujourd'hui, alors que le travail d'interprétation a commencé et que ces images finissent par être reconnues, leur mystère reste entier, et si l'on peut dire « voilà, c'est sur la terrasse de la petite maison qu'il louait dans le quartier de la Sanità, en montant vers Capodimonte, que Thomas Jones a jeté cette pierre qui a mis près de deux siècles à rebondir et qui nous éclabousse aujourd'hui de toute sa fraîcheur », on n'en reste pas moins réduit à des conjectures auxquelles même un voyage à Naples et deux autres au Pays de Galles ne prêtent que des états fragiles.

Mais je m'aperçois, chemin faisant, que ce qui relie malgré tout cette image des toits de Naples à celle des cerfs de Lascaux, bien entendu hors de toute question d'histoire, de style ou de filiation, c'est une certaine communauté de destin, c'est le fait qu'elles sont l'une comme l'autre liées à un moment inaugural (l'ouverture de l'art proprement dit dans le cas de Lascaux, celle d'une préfiguration du moderne dans le cas de Jones), et que dans les deux cas cette inauguration a été enfouie, et donc retardée – ce qui n'en rend que plus éclatant le moment – l'éclaboussure – de leur retour. Comment, ici, ne pas me souvenir des portraits du Fayoum, encore un autre cas, exemplaire, d'inauguration, de dormance – puis d'éclosion tardive ? Ce qui est certain, c'est que de tels retours et de telles renaissances, rendus plus émouvants encore par le fait que les images qui nous parviennent ainsi ne nous étaient pas destinées (c'est sans doute le cas aussi des huiles sur papier de Jones, qu'il semble vraiment n'avoir peintes que pour lui-même – mais qui sait ?) agissent comme une sorte de condensation de la rencontre esthétique. Et si je suis parti de cinq cartes postales, ce n'est pas seulement parce que je les ai sous les yeux et parce qu'il me fallait un point d'appui tangible,

c'est aussi parce que le chemin qui commence par un envoi lointain ne s'achève pas dans l'œuvre mais se poursuit par quantité de petits rebonds que l'on peut lire comme autant de copeaux débités à partir d'un matériau inépuisable, ce qui veut dire aussi qu'il y a, oui, un bonheur de la reproductibilité.

Je n'ai effleuré que le parcours de deux images, mais auraient pu venir aussi le regard d'un chat noir, une coupe posée dans un atelier bruxellois, une danse de cour et des rites funéraires dans la Chine des Tang... Si l'on multiplie le vertige qui s'ouvre au récit d'une seule provenance, l'on se retrouve vite au sein d'une immense et confuse dissémination où toutes les trajectoires se dispersent et forment un inextricable réseau sans bords, à la structure indéchiffrable. Une telle masse a quelque chose d'effrayant, d'inaispaisable, mais pourtant, ce qui frappe dans les lieux où elle est envisagée sérieusement – c'est-à-dire en tant qu'existence et en tant que problème, autrement dit dans les bibliothèques –, c'est qu'elle y est au repos : or c'est de la qualité de ce repos que dépend la vivacité de l'éveil, qui ne nomme au fond rien d'autre que ce que Kant visa en inventant le miroitement conceptuel de la finalité sans fin.

1. Lazzaro Spallanzani, *Lancers et rebonds de pierres sur l'eau*, Marc Milon (trad. fra.), suivi de Cyril Jarton, *Ricochet, histoire d'un modeste prodige*, Paris, 2012, p. 65.